



...! EN SETTEMBRE SE REUNIRA EN

[illegible]

granas y el presupuesto para 1957, resultará especialmente interesante por la situación política que se vive en el país, patrocinado por la Oficina y el Estado de la Unión Americana, para la erradicación de la epidemia de la leishmaniasis, en curso en 1955 y que se proyecta intensificar y extender a gran escala, sobre las demarcaciones sanitarias de las Américas.

El informe se acompaña con las modificaciones correspondientes a los programas locales, que han sido aprobados por el Comité Ejecutivo de la Organización de las Naciones Unidas durante el pasado mes de abril en México.

En consecuencia, las disposiciones de este acuerdo, la Oficina proporcionará el personal necesario para la ejecución de la misión y el Gobierno de Guatemala se compromete a proporcionar

**No pudo sesionar la Cámara de Senadores**

Por falta de quorum, no sesionó ayer la Cámara de Senadores, que estaba citada extraordinariamente para discutir el proyecto de ley solicitado por el Poder Ejecutivo para destituir 30 funcionarios públicos.

**Se reúne hoy la Liga de Fomento de Punta del Este**

**No pudo sesionar la Cámara de Senadores**

Por falta de quorum, no sesionó ayer la Cámara de Senadores, que estaba citada extraordinariamente para discutir el proyecto de ley solicitado por el Poder Ejecutivo para destituir 30 funcionarios públicos.

**Se reúne hoy la Liga de Fomento de Punta del Este**

[illegible]

El jefe de la "Fuerza Armada Revolucionaria" (FAR) declaró que el ejército no se opone a la salida de los militares de la política, pero que se opone a la salida de la política de los militares. El jefe de la FAR declaró que el ejército no se opone a la salida de los militares de la política, pero que se opone a la salida de la política de los militares.

**Dos militares en confusa situación**

¿Por qué se confunde la situación en torno a los generales Videla y Ballestrero?

El primero de ellos fue nombrado jefe de la Armada el 15 de febrero de un interín, sin embargo, el 17 de marzo fue relevado. Luego de sucesivas declaraciones en las cuales el propio militar insistió en que no había sido anunciado la intervención en Córdoba, el general Ballestrero fue relevado por el mismo nombramiento.

¿Por qué se confunde la situación? Los militares se vuelven a decir que Videla, Ballestrero no desea, a los dos días su situación quedará a guisa de un misterio.

Aún más, confusa es la situación en el caso de los generales por su renuncia al cargo de Ministros.

## EL DURANTE EL 1955

de noviembre, cuando se precisó que llegaba a la zona un contingente de soldados.

Con todo hay que recordar que este pacto se ha vuelto una especie de leyenda que se repite en los países de esta zona, y, en consecuencia, se repite en otros, cuando renombra con nuevas asperezas los conflictos entre los países de la zona, como es el caso de Argelia, que purte y sirve a la diplomacia soviética, para demostrar la existencia de su insinuata técnica de penetración.

Las tentativas de conciliar a los árabes con los israelíes, hechas por el ministro Shimon (25 de agosto de 1947), el ministro Ben Gurion (29 de agosto), hasta el día de hoy no han producido ningún resultado. La situación se ha vuelto día a día más crítica, y los israelíes, que milenios y las revueltas.

La crisis denunciada en este sector también se debía sentir en los países de la zona, como es el caso de Francia.

La crisis librada este año, un acuerdo con el gobierno turco del 3 de junio con respecto a la autonomía de la zona, y el acuerdo firmado el 14 de agosto de 1948, no bastaron para la situación marroquí y solo después de la intervención de la ONU y de los angloamericanos, Francia logró, restablecer más o menos el orden en Argelia, y el 15 de mayo de 1950, el depósito siné Ben Youssef.

Actualmente, cerca de 300 mil soldados israelíes de conserjería, o de la zona, se encuentran en Argelia, hasta las provincias algérras, donde se encuentran los israelíes.

corria a parir da questão cipriota, val-  
namente discutida entre G. Bret-  
ha, Grécia e Turquia, em Londres  
a partir do 7 de setembro. A sub-  
missão, uma «cote de graves inciden-  
tes», em G. C. Um  
protesto, um acoberto de minar o es-  
pírito de colaboração de que se ha-  
via esforçado por dar prubeas, los  
soliteros de Ankara y de Atenas,  
durante todos os últimos anos, e  
de uma nova tentativa de reconcilia-  
ção entre o Pacto Balcânico e a mesma solida-

Este é um interrogante que se  
projeta amenaizador sobre o ano  
1956, precisamente quando talvez  
señalemos da a entender que o la-  
mado «continente negro» se des-  
ploma a uma nova vida y florecen

Em Africa el 1955 concluye con  
la proclamación del Sudán como  
República independiente.









# EL TEATRO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA

PARA comprender el lugar que ocupa el teatro en el mundo moderno, es necesario conocer algo de su historia.

En el transcurso de unos mil quinientos años, sus relaciones con la sociedad han dado lugar a numerosas controversias. Desde su nacimiento, el poder teatral ha sido una potencia, una voz, ha querido arrancarle la lengua, cuando no condenarlo a la hoguera. Incluso cuando no estaba amenazado por la intolerancia religiosa o por un régimen de opresión política, sus partidarios más sinceros se lamentaban de su decadencia o de su próxima desaparición. De siglo en siglo no ha habido momento que no haya visto levantarse ante sí la imagen de su muerte inminente.

No obstante, el legendario enfermo ha logrado salir siempre de su postración, rejuvenecido, e incluso resucitado, más bello que nunca, de la fosa de la inopia en que lo habían arrojado. Dondequiera que este arte hace su aparición, sigue fascinando al público, y su presencia nos hace tan felices que nadie se inquiete en averiguar por qué es tan grande su seducción ni cómo ha logrado vivir tanto tiempo.

Así como la humanidad ha acogido la leyenda del fénix sin preguntarse cómo esa ave fabulosa podía renacer de sus cenizas, también se ha contentado con mirar el teatro por su brillante plumaje y por la altura de vuelo que permite a la imaginación. La risa, la emoción, el gozo artístico que a menudo provoca son la inmediata y generosa recompensa que el espectador recibe y basta desearla para merecerla. En esas condiciones no cabe esperar que el gran público se incline a analizar su placer; no obstante, la persona entendida siempre ha tenido conciencia de que el teatro ofrecía algo más que ese sencillo placer.

Analicemos un poco el especial poder que ejerce sobre nosotros. Como institución cultural, admítase o no, el teatro es generoso. Nos instruye y nos educa. Puede decirse que en todas sus formas y modalidades de expresión permite al hombre poseer una medida de su propio desarrollo. Le invita a buscar la verdad en la disidencia. No se da cuenta, como en un espejo, lo que es la humanidad actual sino que deja entrever los cambios eventuales que habrán de sufrir en un futuro próximo el conjunto de nociones morales y los conceptos de la vida. Schiller, el dramaturgo alemán, refiriéndose al teatro decía que es una "institución moral". Pero, ¿ay del teatro que quiera moralizar? El teatro puro es amoral, en el sentido de que nunca dice o lo que debe ser, lo que debe pensar; se contenta con incitarlos a opinar por sí mismos. Nunca sostiene tesis; sólo sugiere, sin afirmar jamás. Únicamente el teatro didáctico —o político— se propone atraer al hombre hacia el derecho de pensar por sí mismo.

¿De qué manera ejerce el teatro su benéfica influencia sobre los espectadores? Vayamos, si queréis, a una sala donde hablé e inteligentemente se nos presente una buena obra de teatro.

Pero antes, hebras aquí para observar un incidente del que volveré a hablar más adelante. Sobre la acción que precede a toda representación. Luego, se levanta el telón y aparece ante nosotros el decorado. Representa una biblioteca; ha sido efectuado con espíritu realista, y según el buen gusto actual; quizás nos llame la atención su verosimilitud y lo juzguemos superior a lo que ha hecho anteriormente el nuestro escenógrafo. Al admirar el vestido de la protagonista, es posible que la dama que nos acompaña se precipite sobre el programa para informarse del nombre de la casa de costura. También es posible que al apreciar el actor que hace de "maitre d'hôtel" me pregunte si no fué el mismo a quien vi representar el mes pasado el papel de Narciso.

La acción comienza, traducida por las palabras y los gestos de los actores. Miramos y escuchamos, incapaces aún de sentir la "ilusión dramática" necesaria. Luego llega el momento del "primer movimiento", el que solían hablar los griegos; sin darnos cuenta, los actores se han convertido en seres con quienes nosotros nos comprometamos cada vez más. Ya hemos perdido conciencia de nuestra personalidad y hemos dejado de ser individuos para convertirnos en público. Nuestras damas han olvidado el nombre de la casa de costura... Ahora ya no es un decorado sino una biblioteca lo que vemos. Y, verdaderamente, no existe el decorado y lo juzgamos superior a lo que ha hecho anteriormente el nuestro escenógrafo. Por eso fenómeno de catálisis

que produce el teatro, nos hemos convertido en "público", es a especie de ser vivo que experimenta lo que sucede en escena. El teatro es una actividad cerebral propia. El público no puede pensar como un ser humano normal. Cuando en el transcurso de una representación uno se da cuenta mentalmente de que tal o cual cosa está bien, deja de formar parte del público para convertirse nuevamente en un individuo que ha escapado de la catálisis: en un espectador, no un participante.

En cierto sentido, el público es como un recién nacido: no tiene ningún recuerdo. Tampoco tiene noción del tiempo, del espacio, o de la vida, a excepción de la que el decorado le ofrece como que es la escena. Pero no hay ningún recién nacido que se desarrolle tan rápidamente como el público una vez formado. Instantáneamente, gracias a la misteriosa colaboración del talento creador del autor y del talento interpretativo de los actores, el público, durante el tiempo que existe en calidad de tal, recibe la luz y entra en el círculo divino. La inspiración religiosa del antiguo manthá y Reinhardt han hecho de las moralidades, el héroe era siempre "Everyman" (el Sr. Todolmundo). O bien, cuando el teatro religioso no transponía dramáticamente enseñanzas cristianas, presentaba la vida de Cristo en "Pasiones".

Pero fué la monarquía quien sorprendió mejor la importancia del teatro, en el que vivió a la vez el adorno y la medida de su gloria, y no es posible dudar de la sabiduría de esa concepción si se considera, por otra parte, el carácter efímero de las conquistas realizadas por las artes liberales y la plomancia. Tomemos como ejemplo a Luis XIV de Francia, que, según Sainte-Beuve, "sólo tenía sentido común, pero tenía mucho", y cuyo reinado fué uno de los más largos y más brillantes de los tiempos modernos; su complicado sistema de alianzas, destinado a poner a Francia al borde de las invasiones, se vio amenazado durante su propia vida, y en menos de un siglo, su inmensa obra de conquistas y de consolidación se desmoronó. Como en un microcosmos todo está contenido en una obra. Para nosotros es como la gota de rocío de Dunsany donde se refleja la inmensidad del cielo.

En la biblioteca que se encuentra ante nosotros, un hombre y una mujer se emplezan a querrelarse. Sus gestos son exactamente como los de las desgraciada pareja que encontramos hace un momento en la calle. Su diálogo es casi idéntico al que escuchamos, cuando no erramos, en los pasillos y en las alcobas. Sus palabras expresan su rencor con idéntica vivacidad. Pero ahora que formamos parte del público, poseemos la clave del misterio. Conocemos todos los elementos de la disputa, que la mayoría de las veces observamos en las relaciones de los dos antagonistas. Verdaderamente es como si los observáramos desde una altura celeste.

Desde luego es raro que el encanto se prolongue durante todo el tiempo que dura la obra. Nuestro sutil poder emotivo, nuestro "ícar", puede volarse si deja de recibir de la escena el alimento que necesita. La interpretación descaída de los actores, una escenificación poco apropiada, los artificios demasiado vistosos o un interés dramático mal sostenido pueden indisponer al público, que se desintegrará, se descompondrá en sus elementos constitutivos que somos usted, yo y los demás espectadores. Pero si nuestra divina función no termina prematuramente, hasta el último momento, cuando la calma del telón subrayará adecuadamente. Thornton Wilder, en "The Bridge of San Luis Rey", interrumpe la querrela entre la Perichole y su director para hacer, ante nosotros, una pausa. "Venimos de un mundo en el que hemos contemplado increíbles maravillas. Nos acordamos confusamente de esas bellezas que luego no hemos vuelto a encontrar. Pero en los momentos de ese mundo".

Este es el poder mágico del teatro, que no conmueve ni las miserias ni las grandezas de este mundo, que sobrevive a las guerras, a los bombardeos, a la ocupación militar, a la derrota y a las historias. Porque ningún acontecimiento, por feliz o terrible que sea, es capaz de destruir la aspiración humana hacia "ese mundo cuyas bellezas recordamos confusamente".

Por esta razón, a lo largo de la historia, los gobiernos y los imperios necesitaron el teatro y, quizás con la sola excepción de la gran democracia de mi país, han tenido conciencia de esa necesidad.

En el siglo III, a. de J.C., la República de Atenas concedía a sus actores ciertos privilegios, como la exención de impuestos y del servicio militar; además, los actores podían trasladarse al extranjero y hacer apreciar las obras maestras del arte dramático atencioso a todo el mundo entonces conocido de la época, lo que prueba que siempre han sido idénticos los medios de propaganda cultural.

La República de Roma, aproximadamente hacia el año 200 a. de J.C., ofrecía a sus ciudadanos representaciones teatrales cada uno de los cuarenta y ocho días de fiestas oficiales. Sin duda, algunas de las obras eran traducciones del griego, ya que

desde el año 272 vivía en Tarento el poeta Livio Andrónico, que fué el primer traductor de obras teatrales; tradujo todas las tragedias de Sófocles y de Eurípides, así como las comedias griegas y es posible que fueran sus traducciones las que, en gran medida, alentaron a su contemporáneo Nevio, autor particularmente fecundo, a escribir comedias, algunas de las cuales seguían gozando de gran popularidad en la época de Cicerón.

También la Iglesia tuvo su teatro, en el tiempo de su supremacía. En la edad media, a pesar de la desconfianza fundamental que sentía contra un arte capaz de dar nacimiento en el alma humana a toda clase de malos sentimientos, permitió la existencia de un teatro que no era más que la prolongación de la enseñanza religiosa en el plano dramático. Ese teatro no presentaba al hombre como individuo, sino a la especie humana en lucha con la ley divina. La moralidad era en realidad una transposición escénica, visual y oral, de la doctrina cristiana sobre el bien y el mal, el cielo y el infierno, la debilidad de la criatura y el poder sublime del Creador. Como en la versión moderna que Hoffmannsthal y Reinhardt han hecho de las moralidades, el héroe era siempre "Everyman" (el Sr. Todolmundo). O bien, cuando el teatro religioso no transponía dramáticamente enseñanzas cristianas, presentaba la vida de Cristo en "Pasiones".

Pero fué la monarquía quien sorprendió mejor la importancia del teatro, en el que vivió a la vez el adorno y la medida de su gloria, y no es posible dudar de la sabiduría de esa concepción si se considera, por otra parte, el carácter efímero de las conquistas realizadas por las artes liberales y la plomancia. Tomemos como ejemplo a Luis XIV de Francia, que, según Sainte-Beuve, "sólo tenía sentido común, pero tenía mucho", y cuyo reinado fué uno de los más largos y más brillantes de los tiempos modernos; su complicado sistema de alianzas, destinado a poner a Francia al borde de las invasiones, se vio amenazado durante su propia vida, y en menos de un siglo, su inmensa obra de conquistas y de consolidación se desmoronó. Como en un microcosmos todo está contenido en una obra. Para nosotros es como la gota de rocío de Dunsany donde se refleja la inmensidad del cielo.

En la biblioteca que se encuentra ante nosotros, un hombre y una mujer se emplezan a querrelarse. Sus gestos son exactamente como los de las desgraciada pareja que encontramos hace un momento en la calle. Su diálogo es casi idéntico al que escuchamos, cuando no erramos, en los pasillos y en las alcobas. Sus palabras expresan su rencor con idéntica vivacidad. Pero ahora que formamos parte del público, poseemos la clave del misterio. Conocemos todos los elementos de la disputa, que la mayoría de las veces observamos en las relaciones de los dos antagonistas. Verdaderamente es como si los observáramos desde una altura celeste.

Desde luego es raro que el encanto se prolongue durante todo el tiempo que dura la obra. Nuestro sutil poder emotivo, nuestro "ícar", puede volarse si deja de recibir de la escena el alimento que necesita. La interpretación descaída de los actores, una escenificación poco apropiada, los artificios demasiado vistosos o un interés dramático mal sostenido pueden indisponer al público, que se desintegrará, se descompondrá en sus elementos constitutivos que somos usted, yo y los demás espectadores. Pero si nuestra divina función no termina prematuramente, hasta el último momento, cuando la calma del telón subrayará adecuadamente. Thornton Wilder, en "The Bridge of San Luis Rey", interrumpe la querrela entre la Perichole y su director para hacer, ante nosotros, una pausa. "Venimos de un mundo en el que hemos contemplado increíbles maravillas. Nos acordamos confusamente de esas bellezas que luego no hemos vuelto a encontrar. Pero en los momentos de ese mundo".

Este es el poder mágico del teatro, que no conmueve ni las miserias ni las grandezas de este mundo, que sobrevive a las guerras, a los bombardeos, a la ocupación militar, a la derrota y a las historias. Porque ningún acontecimiento, por feliz o terrible que sea, es capaz de destruir la aspiración humana hacia "ese mundo cuyas bellezas recordamos confusamente".

Por esta razón, a lo largo de la historia, los gobiernos y los imperios necesitaron el teatro y, quizás con la sola excepción de la gran democracia de mi país, han tenido conciencia de esa necesidad.

En el siglo III, a. de J.C., la República de Atenas concedía a sus actores ciertos privilegios, como la exención de impuestos y del servicio militar; además, los actores podían trasladarse al extranjero y hacer apreciar las obras maestras del arte dramático atencioso a todo el mundo entonces conocido de la época, lo que prueba que siempre han sido idénticos los medios de propaganda cultural.

La República de Roma, aproximadamente hacia el año 200 a. de J.C., ofrecía a sus ciudadanos representaciones teatrales cada uno de los cuarenta y ocho días de fiestas oficiales. Sin duda, algunas de las obras eran traducciones del griego, ya que

desde el año 272 vivía en Tarento el poeta Livio Andrónico, que fué el primer traductor de obras teatrales; tradujo todas las tragedias de Sófocles y de Eurípides, así como las comedias griegas y es posible que fueran sus traducciones las que, en gran medida, alentaron a su contemporáneo Nevio, autor particularmente fecundo, a escribir comedias, algunas de las cuales seguían gozando de gran popularidad en la época de Cicerón.

También la Iglesia tuvo su teatro, en el tiempo de su supremacía. En la edad media, a pesar de la desconfianza fundamental que sentía contra un arte capaz de dar nacimiento en el alma humana a toda clase de malos sentimientos, permitió la existencia de un teatro que no era más que la prolongación de la enseñanza religiosa en el plano dramático. Ese teatro no presentaba al hombre como individuo, sino a la especie humana en lucha con la ley divina. La moralidad era en realidad una transposición escénica, visual y oral, de la doctrina cristiana sobre el bien y el mal, el cielo y el infierno, la debilidad de la criatura y el poder sublime del Creador. Como en la versión moderna que Hoffmannsthal y Reinhardt han hecho de las moralidades, el héroe era siempre "Everyman" (el Sr. Todolmundo). O bien, cuando el teatro religioso no transponía dramáticamente enseñanzas cristianas, presentaba la vida de Cristo en "Pasiones".

Pero fué la monarquía quien sorprendió mejor la importancia del teatro, en el que vivió a la vez el adorno y la medida de su gloria, y no es posible dudar de la sabiduría de esa concepción si se considera, por otra parte, el carácter efímero de las conquistas realizadas por las artes liberales y la plomancia. Tomemos como ejemplo a Luis XIV de Francia, que, según Sainte-Beuve, "sólo tenía sentido común, pero tenía mucho", y cuyo reinado fué uno de los más largos y más brillantes de los tiempos modernos; su complicado sistema de alianzas, destinado a poner a Francia al borde de las invasiones, se vio amenazado durante su propia vida, y en menos de un siglo, su inmensa obra de conquistas y de consolidación se desmoronó. Como en un microcosmos todo está contenido en una obra. Para nosotros es como la gota de rocío de Dunsany donde se refleja la inmensidad del cielo.

En la biblioteca que se encuentra ante nosotros, un hombre y una mujer se emplezan a querrelarse. Sus gestos son exactamente como los de las desgraciada pareja que encontramos hace un momento en la calle. Su diálogo es casi idéntico al que escuchamos, cuando no erramos, en los pasillos y en las alcobas. Sus palabras expresan su rencor con idéntica vivacidad. Pero ahora que formamos parte del público, poseemos la clave del misterio. Conocemos todos los elementos de la disputa, que la mayoría de las veces observamos en las relaciones de los dos antagonistas. Verdaderamente es como si los observáramos desde una altura celeste.

que inspiró su reinado, y que constituyó su ornamento, no ha dejado de respaldarse y de dar lugar a todos los tipos de experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

Entre los protectores reales, hoy por lo menos uno que merece ser mencionado es un instante para valorar las consecuencias de su generosidad con los artistas: es el rey Gustavo III de Suecia, quien, después de visitar el teatro que su tío polaco, Federico Augusto, había edificado bajo la dirección del italiano Barberini, decidió que la sala construida antiguamente por uno de sus antepasados en la real residencia de verano de Drottningholm —situada en una pequeña isla de los alrededores de Estocolmo— no debía servir únicamente de marco a veladas teatrales oficiales, celebradas de tarde en tarde. En pocos años, Gustavo convirtió esa sala miserable en el teatro más vivo y dinámico de toda Europa. Dramaturgos, músicos, actores, decoradores: todos acepta-

ban con entusiasmo la hospitalidad que les ofrecía el monarca. El teatro consistió en un todo en la sede de un experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

Entre los protectores reales, hoy por lo menos uno que merece ser mencionado es un instante para valorar las consecuencias de su generosidad con los artistas: es el rey Gustavo III de Suecia, quien, después de visitar el teatro que su tío polaco, Federico Augusto, había edificado bajo la dirección del italiano Barberini, decidió que la sala construida antiguamente por uno de sus antepasados en la real residencia de verano de Drottningholm —situada en una pequeña isla de los alrededores de Estocolmo— no debía servir únicamente de marco a veladas teatrales oficiales, celebradas de tarde en tarde. En pocos años, Gustavo convirtió esa sala miserable en el teatro más vivo y dinámico de toda Europa. Dramaturgos, músicos, actores, decoradores: todos acepta-

ban con entusiasmo la hospitalidad que les ofrecía el monarca. El teatro consistió en un todo en la sede de un experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

Entre los protectores reales, hoy por lo menos uno que merece ser mencionado es un instante para valorar las consecuencias de su generosidad con los artistas: es el rey Gustavo III de Suecia, quien, después de visitar el teatro que su tío polaco, Federico Augusto, había edificado bajo la dirección del italiano Barberini, decidió que la sala construida antiguamente por uno de sus antepasados en la real residencia de verano de Drottningholm —situada en una pequeña isla de los alrededores de Estocolmo— no debía servir únicamente de marco a veladas teatrales oficiales, celebradas de tarde en tarde. En pocos años, Gustavo convirtió esa sala miserable en el teatro más vivo y dinámico de toda Europa. Dramaturgos, músicos, actores, decoradores: todos acepta-

ban con entusiasmo la hospitalidad que les ofrecía el monarca. El teatro consistió en un todo en la sede de un experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

que inspiró su reinado, y que constituyó su ornamento, no ha dejado de respaldarse y de dar lugar a todos los tipos de experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

Entre los protectores reales, hoy por lo menos uno que merece ser mencionado es un instante para valorar las consecuencias de su generosidad con los artistas: es el rey Gustavo III de Suecia, quien, después de visitar el teatro que su tío polaco, Federico Augusto, había edificado bajo la dirección del italiano Barberini, decidió que la sala construida antiguamente por uno de sus antepasados en la real residencia de verano de Drottningholm —situada en una pequeña isla de los alrededores de Estocolmo— no debía servir únicamente de marco a veladas teatrales oficiales, celebradas de tarde en tarde. En pocos años, Gustavo convirtió esa sala miserable en el teatro más vivo y dinámico de toda Europa. Dramaturgos, músicos, actores, decoradores: todos acepta-

ban con entusiasmo la hospitalidad que les ofrecía el monarca. El teatro consistió en un todo en la sede de un experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

Entre los protectores reales, hoy por lo menos uno que merece ser mencionado es un instante para valorar las consecuencias de su generosidad con los artistas: es el rey Gustavo III de Suecia, quien, después de visitar el teatro que su tío polaco, Federico Augusto, había edificado bajo la dirección del italiano Barberini, decidió que la sala construida antiguamente por uno de sus antepasados en la real residencia de verano de Drottningholm —situada en una pequeña isla de los alrededores de Estocolmo— no debía servir únicamente de marco a veladas teatrales oficiales, celebradas de tarde en tarde. En pocos años, Gustavo convirtió esa sala miserable en el teatro más vivo y dinámico de toda Europa. Dramaturgos, músicos, actores, decoradores: todos acepta-

ban con entusiasmo la hospitalidad que les ofrecía el monarca. El teatro consistió en un todo en la sede de un experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

Entre los protectores reales, hoy por lo menos uno que merece ser mencionado es un instante para valorar las consecuencias de su generosidad con los artistas: es el rey Gustavo III de Suecia, quien, después de visitar el teatro que su tío polaco, Federico Augusto, había edificado bajo la dirección del italiano Barberini, decidió que la sala construida antiguamente por uno de sus antepasados en la real residencia de verano de Drottningholm —situada en una pequeña isla de los alrededores de Estocolmo— no debía servir únicamente de marco a veladas teatrales oficiales, celebradas de tarde en tarde. En pocos años, Gustavo convirtió esa sala miserable en el teatro más vivo y dinámico de toda Europa. Dramaturgos, músicos, actores, decoradores: todos acepta-

ban con entusiasmo la hospitalidad que les ofrecía el monarca. El teatro consistió en un todo en la sede de un experimento apasionante y de un magnífico renacimiento artístico. A fines del siglo XVIII, Gustavo fué asesinado durante la celebración de un baile de máscaras, el teatro cerró sus puertas y cayó en el olvido, hasta que un joven estudiante de Upsala, que preparaba una tesis doctoral, poco después de 1920, visitó la encantadora residencia donde está enclavado el castillito de Estocolmo. Husmeando en el "foyer" del teatro, lleno de trastos viejos, llegó hasta la sala, que se conservaba intacta y en el mismo estado en que había quedado la noche en que Gustavo fué apuñalado. El estudiante era hoy el profesor Agne Beijer, administrador de ese teatro, donde cada verano se dan representaciones de ópera.

Los dictadores también comprendieron la importancia del teatro. Napoleón, por ejemplo, a quien atraía el arte dramático, sabía que podía servir para realizar el esplendor de su imperio. Recordemos a este respecto el congreso de los príncipes que Napoleón convocó en Erfurt en 1808. Fué una manifestación grandiosa, concebida para seducir a los satélites atemorizados y a los aliados vacilantes. Para ello, Napoleón hizo venir a las más grandes actrices de Europa, como la actriz de Malmberg y el de Damstadt, que tanta influencia ejercieron en la presentación y el trabajo interpretativo de los actores.

En ese congreso de Erfurt fué cuando Napoleón tuvo la célebre conversación con Goethe, en el curso de la cual sugirió a este último que escribiera una nueva "Muerte de César", más constructiva, en la que se demostrara que César habría hecho feliz a la humanidad si el destino lo hubiera permitido ejecutar sus vastos designios. Goethe, que era un gran admirador de Napoleón —en nuestra época probablemente hubiera sido condecorado por el colaboracionismo—, halló la propuesta de una candidez y habilidad admirables; sin embargo, no la llevó a cabo jamás.

Podemos ver ahí en su más pura esencia el problema que plantea el teatro a todos los dictadores y a todos los dramaturgos que se ponen a su servicio: jamás coinciden las exigencias del arte dramático con las del oportunismo político. He aquí por qué los dictadores jamás logran su objeto al someter al teatro a su censura y al imponerle sus ideas; lo que no obsta para que invariablemente traten de hacerlo.

Hitler fué uno de los dictadores que, atraídos por el teatro, se equivocaron singularmente sobre su naturaleza. A este respecto hay un dato particularmente característico y es que Hitler, apenas nació el III Reich, colocó el teatro alemán bajo el control del Ministerio de Propaganda, dirigido por el Dr. Goebbels. No habría podido proclamarse más extensamente sus intenciones: quería transformar la "institución moral" de Schiller en un instrumento político. Como era de esperar, esta medida tuvo un efecto negativo: fué imposible escribir obras atraídas en las que se bromeara acerca del régimen o se denunciaran los horribles y trágicos conflictos provocados por la monstruosidad de sus principios y de sus leyes; y, por otra parte, no había nadie que escribiera obras exaltando la ideología nazi. Verdaderamente, durante los doce años que duró el nazismo, no se representó en Alemania ni una sola obra extranjera de alguna originalidad, a pesar de que el teatro alemán manifiesta una curiosidad general por las cosas nuevas y de muestras de un gusto verdaderamente universal. Y los nazis llegaron a poner en el índice inclinado de obras prohibidas, especialmente "Nathan el Sabio" de Lessing, obra que proclama

la tolerancia racial y que, por consiguiente, fué considerada subversiva.

Vayamos ahora con mayor detalle lo que ha ocurrido en los diferentes países desde el final de la segunda guerra mundial y cuáles son las relaciones del teatro con la sociedad.

Tomemos primeramente el caso de Francia, donde existe una tradición teatral firmemente establecida desde hace mucho tiempo. Resulta curioso pensar que en 1812, mientras su ejército se encontraba paralizado en Moscú, Napoleón preparó el plan de reorganización del teatro francés. Según la mayor parte de los historiadores esto constituyó para él una evasión: quería convencerse de que su desgraciada campaña se desarrollaba tal como él quería, y así sería la razón por la que aparentemente interesarse por cuestiones civiles tan insignificantes como la situación del teatro en París. La verdad es que, en Francia, los gobiernos siempre han concedido gran importancia a los teatros nacionales, lo que queda demostrado por su solidez inquebrantable.

Existen en París cuatro teatros nacionales: la Ópera, la Ópera-Comique, el Odéon y la Comédie-Française. Dependiendo del Ministerio de Educación Nacional y su déficit presupuestario está sufragado por el Estado. Limitaciones al arte dramático, la Comédie-Française se recrea en la prestación de las obras más clásicas francesas, con las que desde hace trescientos años se nutre desde la infancia a todos los ciudadanos cultos en ese país. En todas las funciones de tarde pueden verse grupos de muchachas que vestidas por una mujer melancólica, su profesora, gustan religiosamente de las bellezas de estilo de una tragedia de Corneille o de una comedia de Molière. También pueden verse grupos de muchachas que, con los labios al ritmo de los versos declamados en la escena: versos aprendidos muchos años atrás y que han permanecido vivos en su corazón y en su espíritu.

Nadie sabe de los franceses si no se conoce su teatro clásico, que constituye el fondo de la lengua y de las actitudes mentales y afectivas del "francés medio". No es algo casual que en la novela francesa del tiempo perdido, Francesca, la criada, habla el francés noble y puro del gran siglo.

Hay además cuatro compañías jóvenes, subvencionadas por el Estado, que efectúan giras por las ciudades de provincias donde no se disfruta de un teatro propio, pues la organización del teatro en Francia se halla completamente centralizada en París; incluso las grandes capitales de provincias cuentan con compañías permanentes.

Cuando menos, esas compañías poseen un alto valor; cada una de ellas sólo monta cuatro o cinco obras por año, y las representa aproximadamente durante un mes, por lo general a razón de una representación por noche y ciudad; los ensayos duran de tres a cuatro semanas, y no se efectúan nunca durante el período de representaciones.

El teatro comercial, que en París es abundantisimo, dispone de algunos actores y actrices muy notables; pero, a menudo, los papeles secundarios son desempeñados por actores medianos y los decorados y la presentación dejan bastante que desear. En el teatro alemán actual de Francia cuenta con la extraordinaria ventaja de poseer los autores de más talento del mundo entero. Uno diez hay que presentan por lo menos una nueva obra cada año. Me refiero a Sartre, Montherlant, Cocteau, Salacrou, Anouilh, Camus, Ayem, Roussin —sin olvidar a Henry Bernstein, de talento vivaz y crudo, y ciertos autores menos fecundos pero muy distinguidos, como Claudel, Mauriac y Gabriel Marcel.

Fuera del teatro clásico, existe en Francia otra tradición: la del teatro "intimo", o de ensayo, especialmente destinado a satisfacer el gusto de ciertas personas refinadas o de los que, a tenor de las expresiones de R. K. O. prometo en sus primeras escenas un enfoque de los bandoleros en su cuadro familiar, con precisión de sus distintas personalidades, del sentido de su acción criminal; algunos comentarios pueriles, algunos personajes secundarios de aparición fugaz, anuncia asimismo una versión de la época y del medio en que los Reno actuaron.

Pero apenas aparece en la pantalla Randolph Scott las cosas cambian radicalmente. El justiciero Scott pasa a primer plano, con su aureola de suficiencia y de invencibilidad, convirtiéndose a la película, irremediablemente, en otro western de la serie más vulgar y fácil. Juzgada como tal, sus atractivos no han sido administrados parejamente. Hay momentos de acción, los que siguen, en mayoría, situaciones estrididas; el héroe reduce por contraste a los Reno a la simple condición de principiantes, contra toda la ferocidad que el film trata de asignarles; el romance con la hermana de los Reno da una nota aún más falsa.

Estos defectos se olvidan tan pronto en la secuencia final, pródiga en acción veloz, bien realizada, pero en cambio se acentúan cuando la dirección impone a los intérpretes un tono áspero, de violencia concentrada, haciéndoles gritar las líneas de los diálogos y forzar la máscara con resultados dramáticamente nulos. Mala Powers es la víctima principal de este error de dirección, en tanto que del grupo de los hermanos delincuentes sólo J. Carroll Nash asigna su parte una relevancia mayor. Como el protagonista, Randolph Scott insiste en su carácter habitual, en esa rigidez que curiosamente le ha deparado un estrellato tan prolongado.

HECTOR BORRAT.

## ESTRENOS RECIENTES:

# "EL ORO DE NAPOLES", "AMOR PROHIBIDO", "GESTA DE VALOR"

**"EL ORO DE NAPOLES"** (1954): NAPOLES Y NAPOLITANOS EN POBRE ANECDOTARIO.

responden uno o dos personajes centrales; en torno a este núcleo se acumulan situaciones y personajes accesorios, más o menos vinculados al núcleo, aunque en algún caso —Paolo Stoppa en el último episodio— lleguen a asumir tan exagerada importancia como para aparecer disculpados. El guión (De Sica, Zavattini, Marola) persigue de cerca a los personajes, que son el teatro de cada uno, aun en planos generales que simultáneamente describen ambientes hogareños o callejeros (y es frecuente el salto rápido del hogar a la calle); la esmerada fotografía (Monturiu), el montaje seguro y ligero a la vez, los comentarios musicales (Cicognini), siempre resultan persuasivos.

En rigor, lo argumental solamente configura tan sólo un pretexto para la presentación de tipos de sabroso localismo. El primer episodio cuenta con el personaje de Paolo Stoppa, que en él está Totó y su asombrosa capacidad mímica, su veloz transición por las máscaras más diversas, su virtud de decirlo todo con un simple movimiento facial, su inmediata simpatía que cautiva inmediatamente al público; aún en el fondo del cuadro, aún al silencio, el apoyo del público bajo la invención infaltable del "realismo suco" y del "cielo de Suecia", sazónada esta vez por una alusión a un enfoque novedoso, expresado en el texto y en las fotos, y con una "invitación gratis" para apreciar "una hermosa selección de fotografías artísticas tomadas de este maravilloso film realista suco".

Estos artillos publicitarios, y su promotor equivocado, bastaron para reavivar en este caso concreto, la disminuida